MARIO ROSSI

Contro la Stilistica

Περὶ τί τῶν ὄντων ἐστὶν ἐπιστήμη;
(Platone, *Gorgia*, IV).

FIRENZE
BERNARDO SEEBER
Libraio-Editore

1906

AVVERTENZA

Queste pagine son nate dal bisogno di veder chiaro ne' molti problemi che mi si venivan presentando via via che procedevo in un mio studio sulla *forma* del *Principe*, che vedrà, fra non molto, la luce: son dunque una introduzione a quel lavoro. Chi scrive ha creduto per molto tempo di non poter giungere allo *stile*, se non attraverso i dumi della *Stilistica;* e ha letto con molta fiducia trattati di Stilistica e studj stilistici, e misurati e notomizzati periodi, e fatte con molta pazienza statistiche e percentuali; e vedendo tanto più allontanarsi l'opera d'arte, quanto più egli s'ostinava in quelle faticose e sterili ricerche, e d'altra parte così sicuri della bontà del loro metodo, così soddisfatti, così pieni di baldanza i cultori di Stilistica, n'era a un tempo meravigliato e irritato. La *Estetica* di Benedetto Croce lo ha tratto dal labirinto di cui cercava, senza trovarla, l'uscita. Quel libro è stato davvero, come ha detto, or non è molto, uno scrittore tedesco, *ein philosophisches Ereignis*. Esso ha già cominciato a sgombrare il campo della critica letteraria di molti pregiudizj e di molte idee viete, storte e piccine, che per troppo tempo han dominato senza contrasto nella mente dei critici. Certo dovrà ancor passare del tempo, prima che le nuove teorie penetrino nella mente di tutti; ma i semi gettati han già cominciato a germogliare, e daran presto fiori e frutti. Me lo persuadono l'assentimento caldo e pieno che a quelle idee è venuto e viene da tante parti, e l'efficacia ch'esse, in sì breve

tempo, son venute esercitando su tante menti (1). — Questo scritto non dice nulla — nulla s'intende di buono — che non sia virtualmente contenuto in quel libro: e molte cose dal Croce esplicitamente e chiaramente dette son qui, per necessità di esposizione, ripetute o riassunte. Se queste pagine varranno a risparmiare o ad abbreviare a qualche compagno di lavoro, additandogli la *via* e la *guida*, le lunghe e dolorose incertezze, tra le quali io mi son dibattuto, o a scuotere in qualcuno de' molti adoratori della Stilistica la fede in quel feticcio; mi parrà che le mie fatiche non avrebbero potuto avere una miglior ricompensa.

---

(1) Tra gli scritti più notevoli di storia e critica letteraria o artistica sorti intorno alla *Estetica* del Croce segnaliamo i seguenti: *La Stilistica e l' insegnamento di essa nell' Università. Memoria di* Ciro Trabalza, Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1903, poi in *Studi sul Boccaccio*, Città di Castello, Lapi, 1906. - A. Fusco, *La Poetica di L. Castelvetro*, Napoli, L. Pierro, 1904. - Dott. E. Zanette, *Rettorica*, Vittorio, Zoppelli, 1905. - Vittorio Spinazzola, *Le origini e il cammino dell'arte. Prelezioni ad un corso di Estetica*, Bari, Laterza, 1904. - Julius von Schlosser, *Randglossen zu einer Stelle Montaignes* in *Beiträge zur Kunstgeschichte Franz Wickhoff gewidmet*, Wien, Schrolle, 1903. - *Positivismus u. Idealismus in der Sprachwissenschaft. Eine sprach-philosophische Untersuchung von* Karl Vossler, Heidelberg, Winter, 1904. - Quest' ultimo è una molto acuta e felice applicazione delle teorie del Croce alla linguistica, ed è anche una bella azione, non avendo il Vossler esitato a fare una severa e coraggiosa autocritica di un suo scritto sullo stile del Cellini — avremo occasione di citarlo appresso — tutto inspirato alle ben note teorie stilistiche del Gröber. Ci spiace non aver potuto vedere un più recente scritto del Vossler: *Die Sprache als Schöpfung und Entwickelung*.

Il presente lavoro con la parola *forma* che reca nel titolo non intende punto di stabilire un dualismo di forma e di contenuto, al quale l'autore non crede, sì invece d'affermar sùbito, con la sua prima parola, la sua piena adesione alle teorie estetiche che il fatto estetico identificano con la forma.

Prima e fuori della quale, c'è solo il flusso confuso e continuo delle impressioni, c'è la emozionalità non ancora esteticamente elaborata, materia informe e caotica, della quale non sappiamo nulla: il filosofo ne postula per comodo d'esposizione la esistenza, sebben non esista in realtà ciò che è ancora al di qua dello spirito.

Lo spirito si afferma oggettivando nella espressione le impressioni, distaccandole, per così dire, da sè, per dominarle e intuirle, dando una forma alla massa amorfa delle impressioni. La *realtà reale* comincia di qui. Impressione è passività, espressione è attività spirituale. Essa è il primo momento della attività teoretica dello spirito, che si leva, in quanto forma e perchè forma, alla conoscenza dell'individuale o conoscenza estetica. Or tra l'arte e l'espresione in senso comune non v'ha, chi ben guardi, se non differenza estensiva ed empirica: *qualitativamente* son la stessa cosa: il filosofo non può non identificarle (1).

Fra i versi divini ne' quali l'Alighieri, il Byron, il Carducci cantano la melanconica dolcezza dell'Avemaria, e appunto questa mia modesta e grama espressione « *melanconica dolcezza dell'Avemaria* », non v'ha differenza qualitativa: sintesi estetiche di impressioni gli uni, sintesi estetica di im-

---

(1) Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 2.ª ediz., Milano - Palermo - Napoli, Sandron, 1904; cap. I e II.

pressioni l'altra. La espressione di que' grandi è incomparabilmente più vasta e complessa, ma non per questo cessa di essere *espressione di impressioni:* di quelle che in quel momento l'animo loro riceveva.

Se la forma è attività spirituale, sintesi estetica di impressioni, il fatto estetico non consisterà, dunque, nel solo contenuto, e neppure nella forma più il contenuto, e non sarà *per almeno tre quarti forma*, come ha affermato Giosue Carducci (1); ma proprio forma, e solo forma. Nell'opera d'arte, in quanto opera d'arte, non può essere studiata che la forma. Stile, dunque, o è parola vuota di significato, o è variante verbale di forma: esso non è l'uomo, nè la cosa, nè la veste della cosa, e molto meno, una specializzazione della sensibilità (2), ma è la forma, l'attività espressiva, cioè tutta l'opera d'arte. E la Stilistica, come teoria, è l'Estetica stessa, cioè la scienza della espressione; come storia e critica, è critica estetica. Il che significa, in altre parole, che la Stilistica, quale è stata concepita e sistemata dai filologi tedeschi, non è una disciplina che meriti di esser presa troppo sul serio, e dalla quale ci si possa aspettare ajuto veruno per la comprensione e valutazione dell'opera d'arte.

Quel complicato edificio ha, come vedremo, le sue fondamenta nel fango, poggiando tutto su teorie che la concezione dell'arte come attività spirituale ha relegato tra' ferravecchi.

L'errore fondamentale di codesta maniera di critica è grave per modo, che tutto l'organismo ne è stato deturpato e contorto in maniera veramente mostruosa e pietosa: e consiste nella assurda pretesa di applicare il metodo empirico o naturalistico o positivistico che dir si voglia, al fatto estetico, che è attività spirituale.

Lo stile, ha affermato uno di codesti positivisti della critica letteraria, in un suo notissimo e sconclusionatissimo libercolo, « è cosa di filosofia sperimentale » (3). Su questo bel

(1) *Opere*, III, p. 420.

(2) R. De Gourmont, *Le problème du Style. Questions d'Art, de Littérature et de Grammaire*, Paris, Mercure de France, 1902, p. 30.

(3) F. Mariotti, *Dante e la Statistica delle lingue*, Firenze, Barbèra, 1880, p. 19.

fondamento, si son messi a sezionare e tagliuzzare le opere d'arte, persuasi che solo in sèguito a questo paziente lavorio di coltello fosse possibile assurgere alla visione del fatto estetico; e si son trovati dinanzi de' cadaveri. L'opera d'arte non è divisibile (1). L'attività fantastica fonde le impressioni in un tutto organico: dividere un organismo non si può senza annullarlo, e l'opera d'arte, se veramente tale e appunto perchè tale, è vivente organismo, non congegnamento paziente e sapiente di pezzi giustapposti. Un'opera d'arte non si può smontare come un orologio, nè si può analizzare come s'analizzan le urine. La critica letteraria non può esser la chimica per la ragione molto semplice, e che solo a' superficiali parrà superficiale, che la *Divina Commedia*, o l'*Orlando furioso*, o i *Canti* di Giacomo Leopardi non sono anidride solforica o solfato potassico o magnesio di zinco, ma opere d'arte. La sintesi estetica non è la sintesi chimica.

Codesto bel sistema di mettere il coltello in un'opera d'arte, come l'anatomico in un cadavere, e di tagliarne dei pezzetti, e voltarseli e rivoltarseli tra mano con la curiosa pretesa di sorprendere in essi la vita; deriva da uno scambio, a cui l'esser molto grossolano non toglie d'esser molto frequente, tra l'espressione estetica, ch'è un fatto spirituale, e l'espressione in senso naturalistico, ch'è un fatto meccanico e passivo (2). La espressione è stata scambiata con l'istrumento fisico che serve a riprodurla.

Nessuna lama di coltello, per quanto acuminata, può penetrare nell'opera d'arte — che è attività dello spirito — e dividerla; ma può bastare un cattivo coltello a dividere e suddividere il fatto fisico nel quale l'autore ha estrinsecata la sua visione. Io posso mandare in minutissimi frantumi il Mosè di Michelangelo, ma è perfettamente inutile, per non dir molto stupido, che dopo aver compiuta quella bella prodezza, io mi metta a osservare que' frammenti. Con qual costrutto? Quelli son pezzetti di marmo, non fatti estetici. Non ci son forme elementari del bello (3). Il fatto estetico, l'opera

---

(1) Sulla indivisibilità della espressione, Croce, *op. cit.*, pp. 23 sgg.

(2) Croce, *op. cit.*, pp. 94 sg.

(3) Croce, *op. cit.*, p. 108.

d'arte è, nel caso nostro, la visione di quel fiero e pensoso vecchio, quale brillò nella fantasia dell'artista, e se, per disgrazia nostra, il Buonarroti non avesse *potuto* o non avesse *voluto* prender lo scalpello per *disasconder* dal marmo quella sua visione, non per questo il Mosè non sarebbe stato il Mosè. Raffaello da Urbino — l'ha detto il Lessing — sarebbe stato un gran pittore, anche se non avesse avuto le mani.

« Non sono esse (*le opere d'arte*) qualche cosa che potete *vedere, toccare*, sentire? » — si domandava Pasquale Villari in certo suo scritto su *La Filosofia positiva e il metodo storico* (1). Come dubitarne? anche un mulo *vede* la Trasfigurazione, e può *strofinarvi* il muso. Se non che, ciò che toccate e palpate, e potete dividere e suddividere all'infinito è materia, non opera d'arte: è lo stimolo fisico che v'ajuta a riprodurre nel vostro spirito la visione dell'artista (2). L'opera d'arte è attività spirituale, ed è sempre interna: non si può toccare, e non dividere. Ora il critico che frantuma la espressione in periodi, proposizioni, parole e sillabe, e poi ci presenta que' frantumi come elementi costitutivi del fatto estetico, fa, nonostante la molta serietà con cui attende di solito a codeste operazioni, la stessa identica cosa di chi frantumasse, per comprenderlo, il Mosè di Michelangelo.

La inconsistenza scientifica di codeste divisioni *meccaniche, arbitrarie* e *violente* del fatto estetico è stata recentemente messa in piena luce dal Vossler — in un suo battagliero libretto, pieno di dottrina e d'acume (3). « Wie die Gliede-
« rung in Laut-, Flexions — und Satzlehre zustande gekom-
« men ist — egli scrive — dürfte kein Geheimnis sein. Durch
« Zerkleinerung, durch mechanische Teilung. Man wolte die
« Sprache nicht in ihrem Werden, sondern in ihrem Zustand
« kennen lernen. Man betrachtete sie als etwas Gegebenes und
« fertig Vorliegendes: also positivistisch. Man anatomierte sie.
« Die lebendige Rede ward in Sätze, Satzglieder, Worte, Silben

---

(1) In *Saggi di storia, di critica e di politica*, Firenze, tip. Cavour, 1868, p. 22, e poi in *Arte, Storia e Filosofia. Saggi critici*, Firenze, Sansoni, 1884, p. 468.

(2) Croce, *op. cit.*, p. 97.

(3) *Op. cit.*

« und Laute zerlegt » (1). Su queste divisioni, dice il Vossler, nessuno può trovar nulla a ridire, finchè esse si limitino ad essere un semplice espediente pratico; ma nessuno può riconoscer loro un fondamento reale nell'essenza della espressione; affermare che i suoni costituiscono le sillabe, le sillabe le parole, le parole le proposizioni, le proposizioni il discorso, è passare con molta disinvoltura dall'empirismo grammaticale o positivismo metodologico — lecito ed utile — al positivismo metafisico, che tutti sappiamo che cosa sia ed a che conduca (2).

La assoluta impossibilità di presentar quelle divisioni e suddivisioni della espressione in una definizione esteticamente soddisfacente è, parmi, la conferma migliore della loro inconsistenza scientifica. Veggasi ad esempio quanto abbia annaspato e sudato la rettorica per giungere a una definizione purchessia del periodo, senza giungervi mai. Aristotele « *chiama* « periodo un gruppo di parole insieme, che per sè medesimo « ha il suo principio e la sua fine, e si distende tanto, che si « può facilmente capire » (3). Come se tutto il capitolo IX del libro III della *Rettorica*, al quale appartiene questa infelice definizione, non fosse, anch'esso, un gruppo di parole che ha per sè medesimo il suo principio e la sua fine, e che si può facilmente capire, e non fossero un gruppo di parole, con quel che segue, tutta la sua *Rettorica* o la sua *Poetica* o la sua *Etica*.

Il Bonghi, che a distanza di quasi ventidue secoli, ha cercato la soluzione dello stesso rompicapo, non ha dato, com'era naturale, un passo innanzi. « Periodo è un'unione di parole, le « quali formano da per loro sole un tutto; contengono dentro « di sè principio e fine, e perciò hanno analogia con un cir- « colo.... È una totalità pensata ed espressa; o altrimenti un « pensiero unico e compiuto trova nel periodo un'espressione, « che dalla maniera in cui sono intrecciate e connesse le parti, « dà immagine sensibile di quell'unità » (4).

---

(1) Pag. 8.

(2) Pagg. 8 sg.

(3) F. Mastelloni, *Commento alla Rettorica di Aristotile fatta italiana da A. Caro*, Firenze, Le Monnier, 1898, p. 299.

(4) *Lettere critiche*, 4.ª ediz., Napoli, Morano, 1884, p. 114 in nota.

Chi se ne contenta buon pro.

Per me il periodo è cosa molto più semplice, e cioè una parte di stimoli fisici, arbitrariamente tagliati dal fatto fisico, nel quale la visione si estrinseca, preceduta e seguita da una pausa. Che poi quegli stimoli fisici sian rappresentati o no con segni convenzionali, che si chiaman lettere, e quelle pause con altri segni convenzionali, che si chiaman punti, nulla toglie e nulla aggiunge. Il periodo ha così la definizione che si merita: esso è fisicamente e quantitativamente qualche cosa — un pezzo di qualche altra cosa —: esteticamente nulla.

L'Estetica mette, senza complimenti, alla porta questo intruso, consigliandolo a tornare in compagnia de' suoi più modesti, sebben più corpacciuti, fratelli, il *capoverso*, il *paragrafo*, il *capitolo*, che non si son mai atteggiati a personaggi d'importanza.

E insieme col periodo cade, naturalmente, tutta quella parte dell'edificio grammaticale e stilistico, che studia il vario intrecciarsi delle *parti del discorso* nella *proposizione* e delle *proposizioni* nel *periodo*. L'errore più grave — non dico il solo — di questa parte della Stilistica sta, al solito, nell'aver concepita e trattata la espressione come aggregato meccanico, quasi mosaico pazientemente lavorato. La divisibilità del fatto fisico ha fatto credere alla divisibilità del fatto estetico. Ottenuti que' pezzetti, li hanno ordinati e classificati con molta pazienza, come piante o minerali, e si son messi a studiare le svariate combinazioni, alle quali que' pezzetti, uniti o incastrati gli uni negli altri, possono dar luogo.

Così han trovato le *proposizioni principali* e le *secondarie*, le *enunciative*, le *desiderative*, ecc. ecc., come se la proposizione principale racchiudesse davvero la cosa principale e la secondaria una cosa secondaria, anzi come se vi fosse davvero il principale e il secondario nella sintesi estetica, e come se una stessa espressione non potesse rientrare in due o tre o più di quelle elastiche classificazioni, o in altre che non sarebbe difficile escogitare. *Cesare mio perchè non m'accompagne* — è *interrogativa* o *esclamativa* o *interrogativa — esclamativa*? e perchè no, *lamentativa* o *rimproverativa?* Ma di questo tra breve.

Se lo scrittore colloca que' pezzetti l'uno accanto all'altro,

la sua espressione è *paratattica*, se li colloca l'uno sull'altro, la sua espressione è *ipotattica*. E siccome i pezzetti son parecchi, saran parecchie, naturalmente, le combinazioni a cui essi potranno dar luogo: le combinazioni principali — la Stilistica rinunzia a determinarle tutte — sono i *tipi periodici* principali.

Può l' Estetica accettare queste conclusioni della Stilistica? Evidentemente no, se ripudia le premesse da cui son tratte.

Forse che lo spirito intuisce, mettendo pezzi l'uno accanto all'altro, quasi lastricando una via, o l'uno sull'altro quasi innalzando un muro? Quando l'autore della *Chanson de Roland* descrive la morte di Turpino: « Tant s'efforça qu' il se mit sur « ses pieds — A petits pas il marche tout chancelant. — Si faible « qu' il ne peut aller avant ecc. », egli non cuce nè ingomma assieme proposizioni, ma elabora esteticamente le sue impressioni. Nè Tito Livio s'è divertito ad appendere ed intrecciar proposizioni attorno a quel *nec satis scio* ecc. del mirabile periodo con cui s'apron le *Decadi: esprimeva*, non *componeva*. Creder quelle due espressioni come che sia caratterizzate, quando siano state allogate l'una tra le *paratattiche*, l'altra tra le *ipotattiche*, è come creder sufficientemente caratterizzati Napoleone e il suo gigantesco generale Kléber, quando si sia detto che il primo apparteneva alla categoria degli uomini bassi e il secondo a quella degli uomini alti. Vero è che la Stilistica non si limita a farci sapere se un dato organismo periodico sia *paratattico* o *ipotattico*, ma, studiandone con infinita pazienza il congegno, riesce, come s'è visto, a stabilir de' tipi fondamentali di periodo, anzi a darci le caratteristiche del periodo di questo o di quello scrittore, e ad altre mirabili cose riesce (1). Ma che altro è codesto, se non

---

(1) A scoprire, per esempio, come dalla *paratassi* si sia svolta la *ipotassi!* Ecco, per citare un solo caso, come avrebbe avuto origine la *ipotassi* del relativo (originariamente interrogativo). Sia la proposizione: *Argentum quod habes condonamus te (Ter. Phorm.*, 947). L' ipotassi si sarebbe svolta così : « Argentum, quod argentum? habes! condonamus te « d. h. der Sprechende, beginnt: *argentum*, er wird unterbrochen : *quod* « *argentum?* Antwortet darauf *habes*, und führt dann den mit *argentum*

un ostinarsi a rovistar nel fatto fisico, per scoprire il fatto estetico? I cultori di Stilistica ci fanno — mi scusino — la stessa figura de' doganieri prussiani, che frugaron senza costrutto nelle valigie di Enrico Heine:

> Beschnüffelten alles, Kramten herum
> In Hemden, Hosen, Schnupftüchern;
> Sie suchten nach Spitzen, nach Bijouterien,
> Auch nach verbotenen Büchern:

e può andare anche ad essi l'avvertimento del Poeta:

> Ihr Thoren, die ihr in Koffer sucht!
> Hier werdet ihr nichts entdecken! (1)

Proprio così: dal fatto fisico al fatto estetico, cioè alla forma, allo spirito che intuisce, non c'è passaggio. Come potrebbe esserci, se il cosiddetto fatto fisico è, guardato al lume della gnoseologia, non un *fatto*, non una *realtà*, ma una formazione spirituale teoreticamente irrazionale, una *fictio*; e la sola cosa nota e reale è lo spirito? E se lo stile è — e non può essere che forma — che dobbiam farci di questa sedicente *Stilistica*, che non riesce mai, neppure una volta, neppur di lontano, ad affisar l'occhio nello *stile* — buona soltanto a starnazzare e razzolare come un'oca, tra frantumi di periodi e spazzatura stilistica, a' piedi dell'opera d'arte? *Lucus a non lucendo!* — Di certo lo spirito del poeta vive e si muove anche in quelle serie di parole che si dicon capitoli, paragrafi, periodi, e in que' più minuti frammenti che si dicon parole, e — perchè no? — anche in quelli minutissimi che si dicon sillabe, e anche in una virgola o in un apostrofo o in un accento: esso è dappertutto, perchè esso è tutto: il sangue che corre nelle vene corre ne' più minuti vasi capillari. Ma in quelle *serie di parole*, lo spirito si rivela solo se esse siano — non avulse dalla espressione e considerate come parti costitutive di essa; — ma al contrario tenute con la espressione in continuo contatto, e, per così dire, risospinte e rituffate in

---

« begonnenen Satz durch *condonamus te* zu Ende ». V. *Griechische u. Lateinische Grammatik bearbeitet von* R. Brugmann ecc., München, 1890, p. 494.

(1) *Deutschland*, II.

essa tutte le volte che tendano a staccarsene. Dirò meglio: esse non possono essere se non la espressione stessa ricontemplata, per ragioni di opportunità pratica, da que' varj punti di vista, che si dicon *fonetica, morfologia, sintassi, topica* e *architettonica* dello stile. Le quali se son punti di vista, non son dunque il fatto estetico, nè parti di esso, nè gradini che conducano ad esso: col fatto estetico esse han tanto poco a vedere, quanto con un dipinto di Raffaello o del Tiziano lo sgabello sul quale m'assido, per contemplarlo più a lungo e con più comodo.

Son categorie meramente quantitative; assumerle a criterj valutativi del fatto estetico, è annullare il fatto estetico.

Mi si consenta un esempio. Apro il *Principe* e leggo:

« .... fece *(Oliverotto)* uno convito solennissimo dove invitò
« Giovanni Fogliani e tutti li primi uomini di Fermo. E, con-
« sumate che furono le vivande e tutti li altri intrattenimenti
« che in simili conviti si usano, Oliverotto, ad arte, mosse
« certi ragionamenti gravi, parlando della grandezza di papa
« Alessandro e di Cesare suo figliuolo, e delle imprese loro.
« A'quali ragionamenti respondendo Giovanni e li altri, lui
« ad un tratto si rizzò, dicendo quelle essere cose da parlarne
« in loco più secreto, e ritirossi in una camera, dove Giovanni
« e tutti li altri cittadini li andorono drieto. Nè prima furono
« posti a sedere, che de' luoghi segreti di quella uscirono sol-
« dati, che ammazzorono Giovanni e tutti li altri. Dopo il
« quale omicidio, montò Oliverotto a cavallo, e corse la terra
« et assediò nel palazzo el supremo magistrato.... E morti
« tutti quelli che, per essere malcontenti, lo potevono offen-
« dere, si corroborò con nuovi ordini civili e militari, in modo
« che, in spazio d'uno anno che tenne el principato, lui non
« solamente era sicuro nella città di Fermo, ma era diventato
« pauroso a tutti li sua vicini. E sarebbe suta la sua espu-
« gnazione difficile......, se non si fussi suto lasciare ingannare
« da Cesare Borgia, quando a Sinigallia...... prese li Orsini e
« li Vitelli: dove, preso ancora lui, in uno anno dopo el com-
« misso parricidio, fu, insieme con Vitellozzo, il quale aveva
« avuto maestro delle virtù e scelleratezze sua, strangolato » (1)

(1) Cap. VIII.

Io non veggo proposizioni *principali* o *dipendenti*, e non *paratassi* o *ipotassi*: non ricordo nemmeno che esistan Grammatica e Stilistica.

Io riveggo la visione del Machiavelli, e ne resto atterrito. E mi domando: che cosa ha voluto rappresentarci il Machiavelli? L'astuzia, la freddezza, la energia, degne del Valentino, con cui l'Euffreducci preparò e attuò il delitto; la rapidità, l'accortezza nel trarne partito. E qual è il punto di vista del Machiavelli? Quali le risonanze che quel fatto gli desta nell'animo? Quali le impressioni che giacciono sotto la forma? Nessuna. La potente fantasia gli ha messo sott'occhio, ne'suoi più minuti particolari, quel delitto: sicchè egli ha veduto que' gentiluomini sedere a convito, e l'Euffreducci levarsi di scatto e ritrarsi seguito da tutti *in loco più secreto*, e i sicarj balzarne d'un tratto e trucidare *Giovanni e tutti li altri*, e Oliverotto correr la terra e impadronirsene, e diguazzare nel sangue de' nemici. E a questa scena di sangue ha assistito impassibile: la narra impassibile, in quella sua prosa di marmo, come la chiama il De Sanctis, che riempie chi legge di spavento (1). Nessun movimento subbiettivo turba quella obbiettività: non un'onda increspa quelle acque limpide e fredde. C'è il nudo fatto, spoglio d'impressioni e di sentimenti. Gli è che appunto il fatto, e solo il fatto, lo interessa: egli ha un problema scientifico da risolvere: *come si pervenga al principato per scelleratezze*; e il suo interesse è solo scientifico.

È quella che, se non erro dal Taine, fu detta la impassibilità da chirurgo del Machiavelli. « La sua apatia — ha scritto il De Sanctis — « non è che preoccupazione di filosofo « inteso a spiegare, e tutto raccolto in questo lavoro intellet- « tivo, non distratto da emozioni e impressioni. È l'apatia « dell'ingegno superiore che guarda con compassione a' moti « convulsi e nervosi delle passioni » (2). — Ma quando questa tensione dell'intelletto s'allenta, tornano a vibrare le corde mute per tanto tempo. Il sentimento morale offeso fa udire da ultimo la sua voce, ed è voce chiara e sonora: l'uccisione del Fogliani, che a Oliverotto avea tenuto luogo di padre, fu

(1) *Saggio sul Petrarca*, Napoli, Morano, 1890, p. 208.
(2) *Storia della lett. ital.*, Napoli, Morano, 1901, II, p. 85.

un parricidio: un anno dopo il *commisso parricidio,* finì come meritava, strangolato insieme con chi gli era stato maestro di scelleratezza. Ben dice il Lisio (1): « La interposizione, che « unisce fatalmente Vitellozzo, il maestro, e Oliverotto, il di- « scepolo, in una stessa pena, e la collocazione del predicato, « in fondo al periodo, sono di una efficacia stilistica mirabile. » Diresti che lo scrittore abbia pòrto con selvaggia voluttà l'orecchio agli ultimi rantoli di quegli strangolati.

Or come son giunto quassù? Forse con le stampelle della Stilistica? o non piuttosto — sorridan pure i positivisti della critica letteraria — mi vi ha scorto la mia fantasia, che, stimolata e guidata dalla parola del Machiavelli, ha ricreata la visione del Machiavelli? — La mia fantasia può aver visto male o non aver visto tutto; ma chi voglia correggere o completare ciò ch'io ho detto non ha che un mezzo: sostituire la sua alla mia fantasia; mostrarmi che la sua fantasia vede meglio, o vede più, o vede tutto — ch'essa ricrea veramente la visione del Machiavelli; — mentre la mia, lenta e torpida, o trattenuta da ostacoli, non ha potuto, o non completamente.

Ma quando la Stilistica vi avesse fatto sapere che quei periodi sono ipotattici, e composti delle tali e tali proposizioni — di tale e tal grado, di tale e tale specie — congiunte o intrecciate tra loro nel tale e tal modo, in guisa da dar luogo al tale o tal altro schema periodico; e scendesse a più minute e più dotte considerazioni, e confrontasse, per esempio, quegli organismi periodici con altri del Machiavelli stesso o di contemporanei o di quattrocentisti, per ripresentarveli infine, a farveli meglio assaporare, condensati e racchiusi, nelle formole algebricamente solenni del Nägelsbach; forse che tutto codesto vi condurrebbe sino alla visione del Machiavelli, o, soltanto, vi avvicinerebbe ad essa? Il mio modesto parere è che ve ne allontanerebbe.

E torno per un momento al mio esempio; e osservo: le parole ravviluppate e ambigue e il lento e meditato procedere dell'Euffreducci son resi mirabilmente da quel primo *periodo,* così pigro e lento ne' suoi movimenti per lo stretto viluppo

---

(1) *Il Principe di N. M., con commento storico, filologico, stilistico,* Firenze, Sansoni, 1900, p. 61 in nota.

delle *proposizioni dipendenti* attorno alla *principale*, e per la *lunghezza* delle proposizioni stesse e per quell'*inciso* « ad arte » gettato, quasi a ritardarne la unione, tra *soggetto* e *predicato*. *Brevi* i periodi che seguono: le *principali* s'incalzan quasi insofferenti d'indugio; energica e rapida la espressione, come l'azione.

Quel *verbo* « si rizzò », solitario e minaccioso, lì in fondo al primo *membro*, e squillante con il suo accento a mezzo il periodo, è il sorger repentino dell'Euffreducci, che tronca, impaziente, i troppo lunghi discorsi de'convitati. Quel « ritirossi », cui la *enclisia* toglie asprezza e vigore, allungandolo e smorzandone l'accento, e la *lunga proposizione* che gli è accodata, ridanno al periodo, dopo quel brusco scatto, andatura calma e tranquilla: sì che vediamo i gentiluomini seguir securi Oliverotto in quella sua stanza.

Ogni parola uno schiaffo all'Estetica: *periodo*, *proposizioni principali* e *dipendenti*, *proposizioni brevi* e *lunghe*, *membri del periodo*, *enclisia* e anche — lo vedremo tra breve — *verbo*, *soggetto*, *predicato*, non son dunque categorie che l'Estetica ripudia? Certamente; ma che altro sono nella mia esposizione codeste categorie stilistiche se non, per l'appunto, quei punti di vista scelti per ragioni di pratica utilità, cui accennavo dianzi, cioè meri espedienti verbali?

Quando io parlavo di *periodo*, di *membri del periodo*, di *proposizioni* ecc.; il mio spirito aveva già attinto, *per altre vie*, *per altri porti*, la espressione dello scrittore. Non ho preteso di salire dalla Sintassi e dalla Stilistica alla espressione: tutt'altro: per ragioni di opportunità pratica *io ho creato* Sintassi e Stilistica: ma della irrazionalità teoretica di codeste formazioni spirituali non mi son dimenticato un istante. E la Stilistica fa invece il contrario.

La sola realtà è, nella mia esposizione, la espressione di Niccolò Machiavelli.

So bene che queste conclusioni non piacciono a coloro che la Stilistica aman raffigurarsi come l'ultimo gradino d'una scala lunghissima che mena fino all'opera d'arte, e non nego che sarebbe molto piacevole poter arrivare sino alla cella del nume, mettendo piede innanzi piede, adagio, con comodo, su per quella ampia e agevole scala: prima la fonetica con le

sue divisioni, poi la morfologia e la sintassi con le loro, poi la Stilistica con le sue: non ci sarebbe sciancato nè filologo, cui non riuscisse d'arrampicarsi lassù. Che farci se quella scala non c'è?

*
* *

La Stilistica non si limita a frugar con il coltello nelle espressioni per *veder come son fatte:* vuol classificarle. La teoria sopra enunziata delle proposizioni *enunciative, illative* ecc., della espressione *paratattica* e *ipotattica* ecc. riunisce in un solo mostruoso errore tutt'e due gli errori. Il secondo dei quali è vecchio, anch'esso, quanto la rettorica: a perpetuarlo han contribuito e contribuiscono ragioni di varia natura. Il positivismo ci ha avuta la sua buona parte. Come resistere alla tentazione di scimiottare anche in questo le idolatrate scienze naturali? Si classificano le piante e gli animali: perchè no, le opere d'arte?

Tentare una classificazione delle espressioni è tentar l'impossibile. L'arte — il De Sanctis non si stancò mai di ripeterlo — è il regno dell'individuale. Ogni espressione non apparisce se non una volta. Alla sua nascita tien dietro immediatamente la sua morte. Non potendo mai più ripresentarsi le impressioni da cui lo spirito si è liberato, *esprimendole,* neppur *quella espressione* potrà mai più ripresentarsi. Chi muore non torna, può bensì vivere nella memoria di chi resta: così delle espressioni, che la memoria conserva e riproduce. Due espressioni identiche sono impensabili. Anche un *oh!* di maraviglia è diverso da tutti gli altri *oh!* che sono stati pronunziati o che saran pronunziati.

L'oh! *lungo e roco* in cui le anime del 3° giro dell'antipurgatorio *mutarono il loro canto,* quando vider projettarsi nel suolo l'ombra di Dante, e l'oh! pieno d'ansietà e d'affetto con cui Agnese e Lucia accolsero il padre Cristoforo, di ritorno dal palazzotto di Don Rodrigo, sono, anch'essi, espressioni diverse di contenuti psicologici diversi. E come quei contenuti, così non si ripeteranno mai più quelle espressioni.

Ogni espressione è quello che è — un individuo con caratteri e fisonomia ben proprj — e non può diventar di-

versa da se stessa, senza o annullarsi o dar luogo a un'altra espressione.

Non può esser *modificata* (adornata, ampliata, abbellita, sminuita): ciò resta escluso dal suo carattere di attività spirituale: la cosa può sembrar paradossale alla riflessione volgare; ma in realtà, o la cosiddetta *espressione modificata* non era, ed è diventata espressione, o era espressione, ma quegli ornamenti posticci o que' tagli le han tolto il suo carattere di espressione, o non era espressione prima e non lo è dopo, o *non è più quella espressione, ma un'altra*. Un quinto caso non c'è.

Racconta Aristotele nel III della *Rettorica* (1) che il poeta Simonide si rifiutò di celebrare le mule d'un tal Anassila vincitrici nello stadio, quasi sdegnando di far oggetto del suo canto que' *mezzo-asini*, ma che poi, offrendogli Anassila una lauta ricompensa, le lodò chiamandole «*di veloci destrier figlie onorate*». Or questa non è la prima espressione, adornata o abbellita, come crede la rettorica, non potendosi bardare e infioccare l'espressione, come appunto Anassila poteva bardare e infioccare le sue mule; ma un'altra espressione: sintesi estetica di impressioni diverse: di quelle che il bel gruzzolo di Anassila destava o ridestava nell'animo dell'avido poeta.

Nè, dunque, una espressione può esser tradotta da una lingua in un'altra. Chi vorrà credere — non ricordo di chi sia la giusta osservazione — che il serio e affettuoso «mein Freund» de'Tedeschi sia la stessa cosa del «mon ami», che i Francesi son pronti a prodigare anche a persone per le quali non provano nessun sentimento di amicizia, e anche ad un cane? *Freundschaft* e *amitié* sono intuizioni diverse.

La sola cosa che due espressioni abbiano davvero in comune, e per la quale siano l'una all'altra ragguagliabili, è questa: *che sono ambedue espressioni* (2). Ma chi guardi le cose da quest'altezza, non è più nel regno dell'individuale, al cospetto di questa o di quella espressione, della *Divina Commedia*, del *Canzoniere* o del *Decameron*, ma nel regno dell'universale: non è più nella storia e nella critica, ma nella Estetica.

---

(1) Cap. II, a p. 277 della ediz. cit.

(2) Croce, *op. cit.*, p. 71. Sulla inesistenza di classi di espressioni veggasi specialmente il cap. IX.

Se vuol conoscere l'individuale, questa espressione o quella, non ha che un mezzo, affisarvi l'occhio: guardare non intorno o al disopra o al disotto della espressione, ma proprio nella espressione. Alla intuizione può giungere solo la intuizione: la conoscenza logica non può far che la parte della volpe a' piedi dell'albero, che degli aquilotti non riusciva a impadronirsi.

È persuasa di codesto la Stilistica? N'è persuasa così poco, che il contrario le par vero. Che cos'altro sono le molte classificazioni di espressioni ch'essa ha escogitato e viene escogitando e seguiterà, purtroppo, ad escogitare, se non un disconoscimento di questa molto ovvia verità, che per conoscere un oggetto bisogna guardarlo? Dire che il tale autore ha stile *naturale* o *riflesso* o *logico* o *affettivo*, che la tale espressione è *metaforica* e la tal altra *iperbolica*, è proprio guardare a quel tale autore o a quella tale espressione, o non piuttosto uno svariar gli occhi dietro ad astrazioni, come il poeta del *vulgo sciocco, dietro agli angeli e a'rondoni*, perdendo completamente di vista ciò che importa di conoscere, e si dice di voler conoscere, cioè *quello* scrittore, *quella* espressione? Quando non è codesto, è — come ha dimostrato Benedetto Croce, e confermato con abbondanza di esempj il Vossler — vano annaspare tra tautologie. — Anche qui la prova migliore della inconsistenza scientifica delle categorie rettoriche ce la forniscono coloro, che a queste loro arbitrarie classificazioni si ostinano a dare il valore di concetti o di giudizj estetici.

Reco qualche esempio.

Stile naturale e *stile riflesso* (Bonghi), *stile logico e stile affettivo* (Gröber), *stile visuale* e *stile emotivo* (De Gourmont), son forse rappresentazioni, sguardi acuti e profondi della fantasia nell'individuale? Ch'è come domandare: bastan queste parole a caratterizzare una espressione: quella di Tucidide e di Erodoto, del Machiavelli e del Cellini ecc.? Chi potrebbe affermarlo, se la classificazione del Bonghi ci obbligherebbe a mandare a braccetto Platone e il Cellini, e quella del Gröber Manzoni, per esempio, e Seneca, e quella del De Gourmont obbliga il De Gourmont a mettere in un fascio Victor Hugo, il Michelet e il Taine? (1) E chi potrebbe prendere a base

(1) *Op. cit.*, pp. 36 sgg.

di una classificazione delle espressioni la classificazione dei varj tipi di immaginazione proposta dal Ribot, che manda assieme Carlyle, Taine, Michelet, Shakespeare, e relega la *Divina Commedia* tra i fenomeni della immaginazione patologica? (1)

E un recente trattatista ha annoverato 105 specie di stile, non una di più nè una di meno! (2)

Entrate in una galera o in un convento: veston tutti alla stessa maniera: ma sotto quelle somiglianze *estrinseche* e *imposte* permangono intatte le singole individualità: guardare alle tonache o alle casacche non mi pare il mezzo migliore per conoscer gl'individui che le indossano: accanto a un omicida c'è Silvio Pellico; accanto a frate Cipolla c'è padre Cristoforo. Le classificazioni di espressioni sono appunto tonache di frati e casacche di galeotti.

Un altro esempio. « Il Boccaccio è ricco d'inversioni, il Machiavelli si lascia andare talvolta ad inversioni, i Manzoniani fuggon le inversioni come il diavolo l'acqua santa ». Che cosa è l'inversione? Collocazione di parole diversa da quella che l'uso linguistico vorrebbe. « Ma cosa è la lingua » — domandava Benedetto Croce — « se non una serie di espres-« sioni di cui ciascuna appare, in quel modo proprio che ap-« pare, *una volta sola*? Che cosa è la parola se non continua, « perpetua trasformazione? Che cosa è il *signor uso lingui-« stico*, se non il complesso di parole realmente pronunziate « o scritte? Il foggiare un *uso linguistico*, che serva di pietra « di paragone, non è creare un *ente inmaginario?* Quest'uso « vi sfugge di continuo, non appena cercate di afferrarlo. In « cambio di alcunchè di saldo, voi trovate tante espressioni, « sempre individuali, che son *altre* di quelle che voi avete « preso ad esaminare » (3).

---

(1) Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, Alcan, 1900, pp. 153 sgg. Come si vede, quelle *solides notions psycho-physiologiques*, nelle quali è riposta, secondo il De Gourmont (*op. cit.*, p. 33), la salvezza della Stilistica, giovano a ben poco.

(2) Citato da F. C. Pellegrini, *Elementi di Letteratura*, Livorno, Giusti, 1893, p. 230 in nota.

(3) *Le categorie rettoriche e il prof. Gröber*. Estratto dalla *Flegrea*, vol. II, fasc. 1, aprile 1900, p. 4.

Dire che il Boccaccio e il Machiavelli invertono, rispetto ad A, a B, a C ecc., è dire che essi *non sono* nè A, nè B, nè C ecc.: dire che i Manzoniani non invertono mai rispetto ad A, B, C ecc., è dire (bel vanto!) che essi sono soltanto e sempre A, B, C ecc., cioè mai sè stessi! Son le scoperte della Stilistica!

Quando il Poliziano dice:

> Trema la mammoletta verginella
> Con occhi bassi onesta e vergognosa;
> *Ma vie più lieta, più ridente e bella*
> *Ardisce aprire il seno al sol la rosa*, (1)

e il Boccaccio: « Ritrovandosi adunque là giù nel chiassetto Andreuccio ecc. » (2); sicchè vagheggiamo a lungo con l'autor delle *Stanze*, e quasi aspiriamo la corolla fragrante e purpurea della rosa; e spingiamo con il Boccaccio lo sguardo nel lurido e buio chiassetto in cui il povero Andreuccio era caduto — la Stilistica, invece di contemplar quelle espressioni, e di dirci che cosa siano, sentenzia: qui c'è una inversione. Non c'è pur l'ombra della inversione. Il solo modo per dire: *Belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour*, anche il maestro di m. Jourdain lo sapeva, è dire: *Belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour* (3); e il solo per esprimere que' dati contenuti psicologici, era appunto quello del quale il Poliziano e il Boccaccio si son valsi: quello e non altri. L'affermazione non parrà nuova nè strana a chi ci abbia seguiti fin qui. D'inversione vera e propria si potrebbe invece, anzi si dovrebbe parlare, nel caso che il Poliziano e il Boccaccio non avessero saputo o non avessero voluto esser completamente sè stessi, ma piuttosto lo scrittore A o B o C ecc., soliti a far camminare il soggetto innanzi al predicato e il predicato innanzi all'oggetto. Per evitare la inversione, avrebber fatto tutti e due una bruttissima inversione! Ma in quel caso essi avrebbero, non elaborate esteticamente le loro impressioni, ma gettatele in stampi bell'e pronti. Procurarsi codesti stampi è affare dell'attività pratica, non della

---

(1) *Stanze*, I, 78.

(2) *Decam.*, II, 5.

(3) *Le Bourgeois gentilhomme*, II, 6.

attività fantastica, nè della teoretica in genere (1). Non può esservi espressione là dove la fantasia abbia dormito o sonnecchiato. Come potrebbe esserci, se la espressione è, essa stessa, l'attività fantastica? In quel caso, inversione sarebbe variante verbale di *brutto;* ed è, appunto, il solo significato legittimo della parola inversione (2). In tutti gli altri casi, d'inversione vera e propria non si può e non si deve parlare, per la molto semplice ragione, che l'inversione in tutti quei casi — nessuno eccettuato — è solo nel cervello dei critici.

Accettar queste vedute significa tirar un bel frego su tutta quella parte della Grammatica e della Stilistica — un confine ben netto fra i due dominj non c'è, e non può esserci — che studia la collocazione delle parole (*Wortstellung*), o, per parlar con più esattezza, significa negare anche a questa parte della Grammatica e della Stilistica un qualsiasi fondamento scientifico. Chi la espressione identifichi con la attività stessa dello spirito, che elabora le impressioni, e accetti i corollarj che sgorgan da questa concezione della espressione; come potrà accettar la distinzione tra Wortstellung *grammaticale* od *abituale* e *logica* od *occasionale* (3), se abitudine, convenzione, riproduzione pappagallesca di espressioni è inerzia e sopore dello spirito teoretico, e la espressione è attività e fervore di fantasia?

Messo dinanzi a queste due *collocazioni di parole: Ha i capelli neri — Ho care le rime del Petrarca* (4), egli non dirà che la prima è *grammaticale* e la seconda *logica*, ma, fatte le più ampie riserve sulle opportunità di quel secondo epiteto, in quanto usato a designare il fatto estetico, e determinatone il significato (fantastico), affermerà al contrario che quelle espressioni son logicissime tutte e due, essendo sì l'una

---

(1) Veggansi a questo proposito le acute considerazioni del Vossler, *op. cit.*, p. 51.

(2) Sui varj significati delle categorie rettoriche, Croce, *op. cit.*, pp. 73 sg.

(3) È la classificazione a cui si attiene il Meyer-Lübke. V. *Gram. d. lang. rom., trad. franç. par* C. Rabiel A. *et* G. Doutrepont, Paris, vol. III (1900), pp. 792 sg. Ma egli è ben persuaso del carattere convenzionale di questa classificazione. Veggasi, per esempio, quanto scrive a p. 815 intorno alla collocazione dell' aggettivo.

(4) Meyer-Lübke, *op. cit.*, III, p. 793.

che l'altra le *uniche* espressioni di que' dati contenuti psichici. Ma sarà dispostissimo ad ammettere che potrebbero, sì l'una che l'altra, trasformarsi da *logiche* in *grammaticali*, cioè da *espressioni* in *non-espressioni*, quando altri pretendesse valersene come di stampi buoni per qualunque contenuto. E neppure gli parrà accettabile la distinzione da altri proposta di Wortstellung *logica* e di Wortstellung *fantastica*, cioè determinata dall'intelletto e dalla fantasia, ben sapendo che la espressione, in quanto espressione, è sempre e soltanto attività fantastica; e non riuscirà ad ogni modo a capire perchè *il figlio ama il padre* s'abbia a chiamar costruzione *logica*, e *filius patrem amat*, no; perchè la prima non sia, e la seconda invece sia una *inversione*, quando il più elementare buon senso dovrebbe avvertire codesti classificatori di espressioni che la nostra costruzione logica o diretta, appunto perchè par logica e diretta a noi, sarebbe parsa illogica e inversa a un latino, o tale potrebbe parere a un tedesco. Il che lo porterà a considerare come nient'altro che una grossolana illusione de' grammatici le cosiddette lingue inversive, e a riguardare, a dir poco, come oziosa, la questione « intorno alla quale — diceva il Bonghi — s'è molto ballato in Italia » — e ballò anche lui — (1), se alla nostra lingua o ad altre competa o no l'inversione, a nessuna lingua potendo competere e nessuna lingua arrogarsi un così strano diritto. E non oziosa, ma puerile, anzi infantile addirittura, gli parrà la domanda che si pone lo Spencer nel suo *Saggio sulla fisolofia dello stile:* se sia preferibile l'anteposizione o la posposizione dell'aggettivo al sostantivo, se sia meglio l'inglese *a black horse* o il francese *un cheval noir* (2). — E se avrà rigettato la distinzione della Wortstellung in *intellettuale* e *fantastica*, perchè essa disconosce la indipendenza della forma estetica dalla intellettuale, come potrà accettare la distinzione in *intellettuale* e *affettiva*, alla quale (piccolo inconveniente!) resta completamente ignota proprio la forma estetica? — Saprà qual peso dare a certe affermazioni della Grammatica e della Sti-

---

(1) *Op. cit.*, ediz. cit., pp. 181 sgg.

(2) *Essai de Moral, de Science et d'Esthétique*, Paris, Alcan, 1898, pp. 336 sgg.

listica; e se le udrà affermare che vi son gruppi di parole *inseparabili* e gruppi di parole *non trasponibili*, egli risponderà che non alcune, ma tutte — tutte senza eccezione — le espressioni presentano que' caratteri, perchè la espressione è organismo vivente, non aggregato meccanico. Ma si rifiuterà di seguirle, quando esse pretendano di rappresentare co' loro grossi schemi la infinita e irriducibile varietà delle espressioni, o credan d'averle spiegate confrontandole con il cosiddetto uso linguistico, che nessuno sa che cosa sia o dove stia. — Sarà molto lieto che i grammatici s'allietino d'avere scoperto che *bonus* in tutto il territorio romanzo precede il suo sostantivo; ma come non crederà che le parole del Pascoli:

> *Buoni villaggi* che vivete intorno
> al verde fiume, e di comune intesa
> vi dite tutto ciò che fate il giorno, (1)

siano un grano d'incenso bruciato dal poeta romagnolo sull'altare dell'uso linguistico; così non scorgerà in quel tenero e affettuoso *Sancho bueno* (2), che don Quijote rivolge al suo fedele scudiero una delle tante — e ahimè! — così poco fortunate ribellioni del Cavalier dalla Trista Figura alle consuetudini e alla realtà. — Riconoscerà ben volentieri al Thurneysen il merito d'aver scoperto il posto fisso del verbo: S. V. R. o R. V. S. ecc.; ma getterà lungi da sè come inutili o dannosi quegli schemi, tuttte le volte che egli si trovi dinanzi ad una espressione, e voglia conoscerla davvero (3).

In presenza della espressione, egli non volgerà l'occhio distratto di qua e di là, e non farà statistiche e percentuali ma lo affiserà amorosamente in essa: ed essa, quando egli la

---

(1) *Italy*, V, in *Primi Poemetti*, Bologna, Zanichelli, 1904.

(2) Citato dal Meyer-Lübke in *op. cit.*, p. 815.

(3) Non gli parrà, per esempio, come pareva al Vossler *gröberiano*, di *conoscer* queste mirabili espressioni del Cellini: *il mio afflitto e povero buon padre — il papa.... fattomi uno sguardo addosso terribile* — quando le abbia allogate tra le inversioni *affettive*. V. *Benvenuto Cellini's Stil in seiner Vita. Versuch einer psychologischen Stilbetrachtung von* K. Vossler, Halle a. S., Niemeyer, 1899, pp. 17 sg., e la autocritica del Vossler in *Positivismus u. Idealismus* cit., pp. 33 sgg.

contempli davvero, risponderà a tutte le sue domande. Così il piccolo problema grammaticale e stilistico della Wortstellung gli si trasformerà in un problema di critica letteraria: anzi in infiniti problemi di critica letteraria: tanti, quante saran le espressioni contemplate. E se egli saprà assurgere dalla critica estetica alla Estetica, vedrà, giunto lassù, che la soluzione, dalla Grammatica e dalla Stilistica tanto cercata, del problema della Wortstellung è introvabile, *perchè è inesistente il problema*. La espressione non risulta di soggetto, verbo, complementi diretti o indiretti, così o così disposti o disponibili; essi sono astrazioni logiche, non fatti estetici (1): la sola realtà nella espressione è lo spirito che intuisce, e lo spirito che intuisce è la espressione stessa, tutta la espressione. Al di sopra c'è il concetto, al di sotto le impressioni, attorno e accanto altre espressioni. Fra le quali posson darsi benissimo, anzi si dànno frequentemente, affinità e somiglianze; ma il solo modo per coglierle è contemplar quelle espressioni, cioè far della critica estetica, cioè scrivere un capitolo di storia letteraria, o tutta la storia letteraria.

La Stilistica avrà certamente le sue buone ragioni per acciuffar delle espressioni e rinchiuderle tra' suoi cancelli e obbligarle a indossar quelle tali tonache o casacche di cui parlavamo dianzi: ma la veste non è l'individuo che la indossa, e, molto meno, l'individuo che è costretto a indossarla. S. V. R., R. V. S. ecc. son tonache o casacche, non espressioni.

Così tutti i problemi della Stilistica ci si risolvono o in problemi estetici o in problemi di critica letteraria: o Estetica o critica estetica: una terza forma non c'è. E però non ci pare accettabile ciò che il Vossler scrive intorno alla Wortstellung nel francese (2): ci pare — ci sia lecito dir senza ambagi quella che a noi par la verità ad uomo così amante della verità — che quando egli si domanda il perchè del graduale scomparire della Wortstellung O. V. S., e del fissarsi dell' altra S. V. O., tratti la Wortstellung come una realtà, mentre essa è — a nostro parere — proprio uno di quegli espedienti pratici, di quelle *fictiones*, di cui mostra egli stesso, con tanto acume, la inconsistenza scientifica.

---

(1) Su questo argomento, Croce, *op. cit.*, pp. 145 sg. e 427 sgg.
(2) *Op. cit.*, pp. 17 sg.

Un esame di tutte le altre categorie rettoriche, tanto care alla Stilistica, ci porterebbe a identiche conclusioni: non concetti, nè rappresentazioni: non Estetica, nè critica estetica.

Che cosa è l'iperbole? Risponde il Pellegrini: « L'iperbole « sta nel fare le cose molto maggiori di quel che sono vera-« mente.... È d'uso frequentissimo nel popolo, che si sente na-« turalmente tirato all'esagerazione, non già per far credere « appuntino quello che dice, ma per darne un gran concetto, in « modo che, fatta anche la tara dovuta alle sue parole, resti « nondimeno in chi ascolta una certa idea di straordinaria « grandezza » (1).

Dunque, quando l'indimenticabile parrucchiere parigino del *Viaggio sentimentale* tira in ballo l'oceano, là dove un qualsiasi parrucchiere inglese si sarebbe contentato — dice Sterne — di parlare d'una secchia d'acqua, egli dice oceano, perchè Jorich, *fatta la debita tara*, intenda una ben capace secchia d'acqua, o tutt'al più una bigoncia? E Pier della Vigna, quando *gridò: Perchè mi schiante!* fece anch'egli una iperbole? Infine che aveva fatto Dante se non strappare un *ramicello* da quel *gran pruno?* Oh la Stilistica! E quando io dico che le definizioni della Rettorica son molto balorde, faccio anch'io una iperbole, e dico balorde perchè il lettore intenda un po' balorde o quasi balorde? Ad altri — a chi, per esempio, come accadeva a Dante, a sentir sragionare, monti in furia, e senta la voglia di *risponder non con le parole, ma col coltello* (2) — quella mia espressione potrebbe parere una *litote!*

In questo verso del Marini:

> Facea svenir le stelle e svanir l'ombre (3),

e in questi del Petrarca:

> L'aura serena che, fra verdi fronde
> Mormorando, a ferir nel volto vienme, (4)

c'è una *allitterazione.*

---

(1) Pellegrini, *op. cit.*, p. 63.

(2) *Conv.*, IV, 14.

(3) Citato dal Canevari, *Lo stile del Marino nell'Adone ossia Analisi del Secentismo*, Pavia, Frattini, 1901, p. 74 (*Adone*. XII, 102).

(4) I, son. 144.

In questi versi del Marini:

> Vede pallido il Tago in sulla riva
> Non men ricchi sputar vomiti d'oro (1),

e in questo di Dante:

> Vincendo me col lume d'un sorriso, (2)

c'è una metafora.

Son giudizj estetici codesti? — Conquistato il principio della *unicità* della espressione, tutte le categorie rettoriche cadon come castelli di carta.

Riassumiamo. A che riescono Grammatica, Stilistica e Rettorica, ponendo quelle loro categorie? L'abbiam detto: o cadono in vane tautologie, o annullano la espressione invece di contemplarla: lasciano l'individuale per assurgere al concetto. Se il concetto attingessero davvero, esse cesserebbero *ipso facto* d'esser quello che sono, e sarebbero filosofia: sarebbero la scienza della espressione, cioè l'Estetica. Nella quale, raggiunta la concezione dell'uno, lo spirito si quieta e s'appaga. Ma chi riesce a pensare, per esempio, la *obbiettività* o la *subbiettività* dello stile, senza che que' presunti concetti sùbito gli s'intorbidino e gli ondeggino dinanzi, e tanto più quanto più vi figga lo sguardo, sicchè debba infine ritrarnelo, deluso e scontento? Chi mi segnerà i limiti tra il *non-stile* (3) d'un trattato d'algebra o di meccanica e la *obbiettività* dello stile dello scrittore A o B o C? E dove finisce la *obbiettività* e comincia la *subbiettività?* E che cosa è poi lo stile? E qual'è la linea di confine tra *stile* e *lingua?* In che precisamente differiscono Stilistica e Sintassi?

A ognuna delle categorie rettoriche potremmo far seguire questa lunga coda di interrogativi; e tutti, senza eccezione, rimarrebbero senza risposta. Perchè? Perchè que' cosiddetti concetti mancano d'universalità: lungi dall'aver chiari e precisi contorni, si confondono e s'intrecciano gli uni con gli altri: definirli è impossibile, il che val quanto dire che è impossibile pensarli, cioè che non son concetti. Che non son

---

(1) Canevari, *op. cit.*, p. 135 (*Adone*, I, 99).

(2) *Parad.*, XVIII, 19.

(3) *Non-stile* per la Stilistica, naturalmente, e non per noi.

rappresentazioni s'è già mostrato: la rappresentazione è sempre individuale, ed essi annullano l'individuale per levarsi al concetto. Ai credenti nella Stilistica noi possiam rivolgere la stessa domanda che Socrate rivolgeva a un credente nella Rettorica — a Gorgia — nell'omonimo dialogo di Platone: περὶ τί τῶν ὄντων ἐστὶν ἐπιστήμη? (1) Per conto nostro la risposta non può esser dubbia. Non è conoscenza: non conoscenza dell'universale a cui tende ma a cui non giunge, non dell'individuale, dal quale poco cautamente s'allontana ed a cui non può ridiscendere, non Estetica, dunque, nè arte — nè, dunque, storia — e però non conoscenza, se conoscenza estetica e conoscenza intellettuale esauriscono l'attività teoretica dello spirito. Essa è mero empirismo: non dà concetti, nè rappresentazioni, ma concetti rappresentativi o rappresentazioni generali: pseudofilosofia e pseudocritica.

« Considerati come rappresentazioni, quei prodotti spiri-
« rituali sono irrappresentabili; considerati come concetti sono
« inconcepibili o impensabili. Ma non perciò sono inutili....
« Non sono conoscenze, ma sono azioni utili; non ci fanno
« contemplare la realtà o intenderne la natura, ma ci dànno
« il modo di maneggiare prontamente le nostre conoscenze.
« Non si può dire che l'indice di un libro sostituisca il libro
« o lo rappresenti: pure l'indice è utile, e i libri senz'indice
« destano lamenti ben giustificati. Quelle formazioni spirituali
« sono, per così dire, gl'indici delle nostre conoscenze; ed
« etichette o cartellini indicativi sono stati infatti denominati,
« di recente, da logici e filosofi. Come conoscenze, non val-
« gono se non in quanto si traducono in queste, ossia in
« quanto dall'indice si passa al libro; il che vuol dire che,
« come conoscenze, valgono e sono zero » (2).

Chi, dopo quanto sian venuti dicendo, non ne fosse ancora ben persuaso, non ha che ad aprire qualche studio stilistico (3), e leggere. Legga le 900 e più pagine della *Antike Kunst-*

(1) Cap. IV.

(2) B. Croce, *Lineamenti di una Logica come scienza del concetto puro*, Napoli, Giannini, 1905, p. 65; e intorno agli pseudo-concetti tutto il cap. V.

(3) A me preme insistere sulla Stilistica, in quanto critica.

prosa (1) del Norden, e se, a lettura finita, gli parrà di poter affermare che que' ponderosi volumi valgon davvero a far conoscere la *forma* dei tanti scrittori, che il critico ha fatto oggetto del suo studio; io tornerò, pentito e contrito, in grembo alla Stilistica. Non che manchino sennate o acute osservazioni (e son frutto, sia detto fra parentesi, del cosiddetto, e mal detto, metodo estetico (2), dal quale neppure i più fervidi credenti nella Stilistica riescono a guardarsi del tutto); ma quell'aver concepito e studiato la forma come veste di un contenuto (3), come aggregato meccanico, non come vivente organismo, come passività, non come attività, ha trascinato, e non poteva non trascinare, l'autore a vuotaggini o a conclusioni assurde o risibili (4).

SENOFONTE. Riferiti giudizj di retori antichi sullo stile di Senofonte, e quello del Blass, secondo il quale Senofonte non sarebbe *Kunstredner*, ma *Naturredner;* il Norden scrive: Bei Xenophon ist die natürliche Schlichtheit sowohl des einzelnen Ausdrucks, wie des Satzbaus stark und absichtlich.... beeinflufst durch Anwendung aller Mittel der zeitgenössischen Rhetorik, und nur darin unterscheidet er sich sehr zu seinem Vorteil von manchen gleichzeitigen Schriftstellern, dass er mit seinem gesunden Gefühl für das Einfache und Schlichte die Natur nicht durch die Kunst verdrängt, sondern beide zu einem harmonischen Ganzen verbunden hat. Er hat praktisch gezeigt, dass die moderne Manier, massvoll gehandhabt, den Stil thatsächlich zu heben und zu verschönern imstande war. Poi cita luoghi di Senofonte, ne'quali gli pare evidente l'influsso della rettorica contemporanea (5).

---

(1) *Die Antike Kunstprosa vom VI Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, Leipzig, 1898, in 2 volumi.

(2) Veggasi su questo argomento un notevole articolo di G. A. BORGESE, *Metodo storico e metodo estetico*, nella rivista *Leonardo*, a. I, n. 6.

(3) Il NORDEN non si perita di chiudere la sua *Einleitung*, con queste parole: « Der Stil war in Altertum nicht der Mensch selbst, sondern ein Gewand, das er nach Belieben wechseln konnte » (!) p. 12. Leggasi tutto il paragrafo *Theorie und Individualität*, a pp. 11 sgg.

(4) Non ci paion da dimenticare quelle a cui il NORDEN giunge, circa le cause che determinarono il *Marinismo*, il *Gongorismo*, l'*Euphuismo;* II, pp. 783 sgg.

(5) I, pp. 101 sgg.

Cesare. Lo stile de' *Commentarj* è freddo e obbiettivo (kühl und sachlich). Consegue effetti mirabili di stile con mezzi semplicissimi (per esempio, *De b. civ.*, I, 6, dove è dipinta in brevissime proposizioni asindetiche la precipitosa ritirata de' Pompejani). Tra i mezzi rettorici usa solo i più naturali (asindeti pieni d'efficacia, anafore; raro invece l'antitetismo). Solo una volta egli abbandona quella sua signorile freddezza, e scrive un lungo e ben architettato periodo (1).

Tito Livio. Vive in ispirito nel buon tempo antico. È facile comprendere come un uomo delle convinzioni politiche di Tito Livio, non potesse seguire, come scrittore, lo stile allora di moda, e scrivesse invece in uno stile degno di lui e della materia che aveva preso a trattare. Le sue tendenze di scrittore possono in breve esser caratterizzate così: apertamente avverso a Sallustio, seguace di Cicerone. Di qui le caratteristiche principali del suo stile (*clarissimus candor* e *lactea ubertas*). Dazu kommt in den ersten Dekaden der Hauch einer nicht affektierten.... Altertümlichkeit.... sowie ein leises poetisches Kolorit. Egli non ha fatto che mettere in pratica i precetti di Cicerone sullo stile storico. Come dubitarne, se al suo stile s'attaglian mirabilmente le caratteristiche dello stile storico, quali le descrive Cicerone? E quali sono queste caratteristiche? Eccole: *tractus orationis lenis et aequabilis*, descrizioni di contrade e di combattimenti, discorsi.

Tito Livio è scrittore ampio e abbondante, sicchè spesso il suo stile degenera in μακρολογία. Gli bisogna una proposizione dove a Sallustio o Tacito basta un paio di parole. Il periodo liviano è eine Folge sowohl der bewussten Anlehnung an Cicero, wie der bewussten Abneigung gegen die moderne Manier. Il periodo di Tito Livio è più pesante di quello di Cicerone, che egli prese a modello. Von den äussern Effektmitteln der Rhetorik hat Livius auch in den Reden sparsam und nur da, wo sie am Platz waren, Gebrauch gemacht (2).

Dunque: tanto di *natürliche Schlichtheit*, tanto di *zeitgenössischen Rhetorik:* ecco lo stile di Senofonte. Prendete un brano di Cicerone, gonfiatelo un po', spargetevi per entro de-

(1) I, pp. 209 sgg.
(2) I, pp. 234 sgg.

scrizioni di contrade e di battaglie, inseritevi discorsi: questo è Tito Livio. Ingommate assieme delle *kleinen asyndetischen Sätzen*, allargate la mano a lasciar cadere qua e là qualche anafora: guardatevi dalle antitesi: questo è Cesare.

Qual'è il carattere principale dello stile di Seneca? Die Signatur seines Stils ist die Auflösung der Periode in *minutissimae sententiae* (1).

Di Cipriano? Die Signatur seines Stils ist der Satzparallelismus mit Homoioteleuton (2).

Alcuni scritti di s. Agostino presentano, anche essi, Satzparallelismus mit Homoioteleuton (3).

Ne'predicatori della Gallia (VI secolo) tritt, neben andern rhetorischen Mitteln, der Satzparallelismus mit Homoioteleuton (4).

Das Hauptmerkmal des Euphuismus bildet die Antithese (5).

E lo stesso carattere presenta lo stile del Guevara (6).

Parole non ci appulcro!

Tale, da cima a fondo, l'opera di quel dotto filologo: i predecessori, i contemporanei, le teorie rettoriche dominanti, le teorie rettoriche proprie dei singoli scrittori son tutto e spiegan tutto. Il modo di disporre le parole o d'architettare il periodo, le figure di pensiero o di parola ecc. di uno scrittore sono il suo stile; non mai un tentativo di coglier lo scrittore nel momento della creazione: ciò che d'individuale ha l'opera d'arte, cioè — ahimè! — tutta l'opera d'arte, sfugge completamente a questa maniera di critica. Seguite trepidanti l'autore, che promette di condurvi al cospetto di *spiriti magni*: e vi trovate in una sala anatomica, tra cadaveri e pezzi di cadavere. Gli studj di stilistica son tutti così. Come potrebbero esser diversi? Partendo di lì, non si può giunger che qui. — Io non posso leggerli, che non mi si pre-

---

(1) I, p. 309.
(2) II, p. 619.
(3) II, p. 621.
(4) II, p. 641.
(5) II, p. 787.
(6) II, p. 789.

senti con insistenza alla mente un insolente paragone: mi fan pensare a que'carri di morti che Renzo vide avanzarsi sulla piazza di S. Marco, infierendo a Milano la peste. Ricordate? « e di qua e di là monatti alle costole de'cavalli, spingendoli « a frustate, a punzoni, a bestemmie. » Parecchi di questi carri son comparsi anche ne'dominj della filologia romanza: qualcuno se n'è visto anche tra noi: altri, pur troppo, verranno. È tempo che lo sconcio spettacolo cessi. Mi par tempo che il positivismo, cacciato ormai *per ogni villa*, sia cacciato anche da questo campo di studj. Mentre altre discipline son venute e vengono sempre più e sempre meglio riconoscendo il carattere convenzionale delle loro costruzioni, la Stilistica ha seguitato e sèguita a scambiar per realtà le sue proposizioni, i suoi periodi, le sue figure, e s'è ostinata e s'ostina nella ricerca della obbiettività, quale il positivismo la concepisce e vagheggia. La Stilistica ha da persuadersi che quelle *realtà* non sono realtà, ma *fictiones*, nè quella obbiettività è obbiettività, se disconosce l'*unico obbietto*, che è il *soggetto*, l'unica realtà, che è lo spirito.

Chi invece di tener desta la lampada, vi soffia su e la spegne, non resterà, dunque, a brancolare nel buio? Chi spenna le ali alla fantasia, come potrà levarsi in alto, sin là dove altre fantasie son giunte?

La Stilistica non ha che una via di salvezza: l'idealismo. Se non che, quand'essa cessi davvero d'esser positivismo, e diventi idealismo davvero, si scioglierà, senza lasciar residui, da una parte, in quanto teoria, nella Estetica, dall'altra, in quanto storia, nella critica estetica. Nel che è la prova migliore della sua irrazionalità teoretica.